

Yo cuestiono, nosotras cuestionamos: Visiones críticas en la era del estertor patriarcal

Irene Ballester Buigues*

El año 1997 empecé a estudiar Historia del Arte en la Universitat de València (Universidad de Valencia), una licenciatura que, en aquellos años, estaba organizada en cinco cursos académicos. En ellos se me enseñó un arte hegemónico en el que predominaba un discurso narrado desde la mirada masculina, occidental y sobre todo blanca. También se me transmitió que las consideradas verdaderas herramientas artísticas, eran únicamente aquellas en las que había una tradición patriarcal que las sustentara, es decir, la pintura, la escultura y la arquitectura, las mismas que según la RAE eran consideradas como actividades humanas que tenían como fin la creación de obras culturales. Por otra parte, la palabra genio, la cual procede del latín *genius* que, en términos etimológicos, proviene de engendrar o producir, que no genia, implicaba que la producción artística únicamente podía ser realizada por manos y mentes masculinas; las cuales, además, argumentaban la supuesta inferioridad cultural e intelectual de las mujeres, más cercana a la naturaleza según opinaban las mentes misóginas. Esta deficiencia, la corroboraba constantemente un profesorado, tanto hombres como mujeres, al no hablarnos de las mujeres artistas y de sus producciones. Y al no nombrarlas, considerábamos que no existían, porque la Universidad, como institución, ha cumplido y

* Doctora en Historia del Arte. Universitat de València – Estudi General. Consell Valencià de Cultura.

todavía cumple el rol de certificar el conocimiento, de validar el dominio de un saber y de administrar la producción de nuevas epistemologías bajo una minoría privilegiada de académicos, principalmente hombres. Ante la ausencia, la duda se filtra, cerniéndose sobre nuestras mentes, al no considerarnos merecedoras de adquirir la voz y la palabra. Ante la exclusión, procedimos de la mano del feminismo y de su pluralidad a subvertir lo hegemónico, porque el poder, la dominación y la jerarquía continúan excluyéndonos, haciendo necesaria la ruptura con la concepción clásica del poder.

Tras la finalización de la licenciatura, me percaté de que ninguna mujer artista había sido nombrada. Por lo tanto, la enseñanza transmitida por parte de un profesorado considerado *cum laudem* en doctorados y másteres fue incompleta. Se nos enseñó la Historia del Arte de una manera totalmente incompleta y escindida. En esta Historia, las mujeres artistas no tuvieron presencia porque no encarnaban el canon artístico, pero tampoco se nos enseñó otras geopolíticas del arte que nos hablaran de otros territorios y de otras culturas.

En 1950, E. H. Gombrich publicó por primera vez uno de los manuales más importantes e incompletos de Historia del Arte, y uno de los más estudiados en Universidades, el cual ha sido reeditado en dieciséis ocasiones. Para su primera edición, E. H. Gombrich no incluyó a ninguna mujer artista. Quince años después decidió introducir a la expresionista alemana Käthe Kollwitz para la reedición publicada en el país de origen de la artista.

María Gimeno (Zamora, 1970), artista española que estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, se percató de esta misma falta de presencia de mujeres artistas en los manuales de Historia del Arte. Decidió, a través de la praxis feminista y de la toma de conciencia al considerar que lo personal es político, realizar la performance *Queridas viejas*, con la finalidad de dar a conocer a mujeres artistas olvidadas por ese saber patriarcal y excluidas del Manual por su condición de género.

María Gimeno se presentaba en la conferencia performativa *Queridas viejas* ante un público dispuesto a escuchar otra Historia del Arte, en

la que las mujeres iban a estar presentes. Daba inicio a ese ensayo con la descollante figura del siglo X, Hildegarda de Bingen, pintora de sus visiones. Poco a poco y a golpe de cuchillo, fue introduciéndolas una a una, de manera lineal, hasta llegar a Helen Frankenthaler, pintora abstracta que inventó la técnica de mojar y manchar en cuadros de gran formato.

En mayo del año 2017, Diana Larrea (Madrid, 1972) acudió a una de las conferencias performáticas de María Gimeno en la Universidad Complutense de Madrid. Como tantas otras artistas, no pudo quedarse quieta ante la falta de justicia histórica con las mujeres. Así que, tras la performance, decidió que la efeméride sería el momento en que daría a conocer, a través de las redes sociales, el nombre y la obra de una mujer artista. Son ya más de dos años del proyecto titulado *Tal día como hoy*, que cuenta en Instagram con más de cinco mil seguidoras.

Con ellas, una nueva genealogía feminista del arte empezaba a ser una realidad. Antes de María Gimeno, en el año 1971, la estadounidense e historiadora del arte, Linda Nochlin, una de las primeras teóricas del arte feminista, se preguntaba en un artículo publicado en la revista *Art News*, por qué no había habido grandes mujeres artistas. Artículo que, por otra parte, no se tradujo al castellano, sino únicamente por partes, hasta el año 2008. Esta pregunta tan pertinente, junto con el poder de las palabras, resultó incómoda para el relato dominante porque lo cuestionó. La misoginia y la consideración de universalidad que se la ha otorgado al relato masculino, occidental y blanco han desprestigiado cualquier logro de las mujeres, de las minorías y de otras culturas y personas racializadas, invisibilizándolas. Esta pregunta incomodó también porque cuestionaba aquello que se enseñaba, se repetía y se consideraba como natural.

Por otra parte, la falta de conocimiento sobre las mujeres artistas a lo largo de la Historia del Arte y la falta de visibilidad de las mujeres artistas en los circuitos contemporáneos artísticos, las desautoriza pero también, de este modo, empobrece la cultura , pierde valor , al no contar con la visibilización de sus trabajos. Y ante este vacío, las mujeres estamos vacías de poder y somos consideradas ciudadanas de segunda categoría por ser presentadas desiertas de inteligencia.

Mujeres artistas las ha habido desde los primeros tiempos, pero no será hasta los años 70 del siglo XX que un grupo de ellas empezaron a denunciar sus diferencias con el patriarcado, tomando como herramientas artísticas aquellas consideradas como menos contaminadas por él: la fotografía, el videoarte y la performance. Artistas como Judy Chicago, Miriam Schapiro, Hannah Wilke y Carolee Schneemann, entre otras, empezaron a mostrar aquello considerado tabú o denostado para el patriarcado: la sexualidad femenina, la menstruación, la enfermedad o el embarazo.

No obstante, ellas no habían sido las primeras. La mexicana Frida Kahlo (Ciudad de México, 1907-1954) junto con la colombiana Débora Arango (Medellín, 1907 - Envigado, 2005), probablemente sí que habían sido las primeras en apropiarse de su cuerpo. En ellas, además, racializado y convertido en un lienzo de expresión y en un espacio político desde el cual denunciar las diferencias con el patriarcado. Para mí, descubrirlas, además, en otros contextos considerados para la hegemonía europea como subalternos, supuso un antes y un después en mi carrera profesional, porque ellas habían tomado jurisprudencia de aquello que les pertenecía: su propio cuerpo, frente al afán patriarcal de regularlos.

La filósofa catalana Fina Birulés Bertrán, una de las más reconocidas especialistas en la obra de Hannah Arendt, considera que la necesidad de recuperar un cierto pasado de las mujeres no es solo para reparar una injusticia histórica, sino porque las mujeres del presente lo necesitamos. Y así es.

No somos Moisés ni Malcolm ni Quetzalcóatl, pero todas somos nuestras propios diosas. Y nuestra liberación no ocurrirá por medio de ningún hombre que lidere el camino y separe el Mar Rojo para que pase-mos. Somos el Mar Rojo nosotras las mujeres (Moraga, p. 144).

Estertor

El título de la ponencia que les estoy compartiendo es *Yo cuestiono, nosotras cuestionamos: visiones críticas en la era del estertor patriarcal*.

Según la Rae, estertor significa respiración anhelosa, generalmente ronca o silbante, propia de la agonía y del coma. Esa respiración anhelosa puede ser por falta de oxígeno y entraña muy probablemente un final. Este título responde a los cuestionamientos que me hice desde el principio de mis estudios en el campo de la Historia del Arte, ante la falta de presencia de mujeres artistas. También responde a los momentos en que me cuestioné por no haber percibido antes esta ausencia.

La Historia del Arte como disciplina académica surge en el siglo XIX, dispuesta a relatarnos la evolución del arte a través del tiempo, pero desde un punto de vista en el que el canon artístico estaba determinado por la presencia de la colonialidad y el heteropatriarcado. En este sentido, la Historia del Arte que se dictaba en las universidades europeas no solo excluía a las mujeres, sino también a las personas racializadas y a las que consideraba subalternas. Percatarme de ello también implicó en ese momento adoptar una posición política ante al arte. Me consideré una mujer feminista que a través de la pluralidad del feminismo, empezaba a conocer el feminismo decolonial, lo que significó ejercer mi derecho de aproximarme a los conocimientos alternativos tras la supresión y el ocultamiento de los mismos por parte del conocimiento imperial (de Sousa Santos, p. 89).

Cuerpos

Pero vayamos por partes. En algunos de los considerados grandes genios de la Historia del Arte, desde Rubens o Bernini, pasando por Ingres o por Delacroix, los cuerpos desnudos y normativos de las mujeres protagonizaron sus pinturas. Esos cuerpos desnudos femeninos iban a tener propietario, o a ser instrumentalizados para que la mirada y los cuerpos masculinos ejercieran sobre ellos sus pasiones o frustraciones, la vehemencia irreflexiva y la violencia descontrolada... Rubens pintó *El rapto de las hijas de Leucipo* entre 1617 y 1618. El nombre de las hijas de Leucipo nos es desconocido; los cuerpos de Febe e Hilaria aparecen perfectos, de carnes sonrosadas frente a los cuerpos de pieles más oscuras de Castor y Polux, a pesar de ser una escena dramática de violación

perpetrada por los gemelos. La escultura *Apolo y Dafne* de Bernini, realizada en 1625, posee un movimiento tan perfecto y un tratamiento del mármol tan sublime que la desesperación de Dafne pasa desapercibida. Dafne quiere quedarse soltera, cazar y explorar los bosques, pero ante el acoso de Apolo que pretende violarla, le pide a su padre, Peneo, dios del río, que la convierta en laurel (Ovidio). Ingres pintó hacia 1814 la *Gran Odalisca* cargada de erotismo oriental dentro de un contexto de deseo, fantasía, control y dominación. Delacroix pintó, en 1830, *La libertad guiando al pueblo* y como alegoría de esta facultad para pensar y obrar cada uno según su voluntad individual, escogió la figura de una mujer con los pechos desnudos. Ella es quien enarbola la bandera de la república francesa y a la que sus compañeros siguen. En un contexto de revoluciones románticas en el que se demandaba, por ejemplo, el sufragio universal masculino, ella será la única que no gozará de las libertades que otorgan las revoluciones, por ser mujer. Cristina Lucas (Jaén, 1973) le dará movimiento al cuadro de Delacroix en el video *La libertad razonada* (2010), cuando sus compañeros la asesinen y se finalice de este modo la historia que ya conocemos.

No es necesario que nos desplacemos a museos de la vieja Europa para observar cómo ha sido tratado el cuerpo de las mujeres en el arte. El Museo Nacional de Colombia, en Bogotá, alberga el cuadro *La mujer del levita de los montes de Efraím*, pintado en 1899 por el bogotano Epifanio Julián Garay Caicedo. La escena representa el momento en el que un hombre levita, descendiente de la tribu de Leví, el tercer hijo de Jacob, se percató de que su mujer está muerta tras ser violada la noche anterior por un grupo de hombres. La historia narrada en el Libro de Jueces, libro bíblico del Antiguo Testamento, está protagonizada por un levita que viaja con su mujer a una parte alejada de los montes de Efraím. De noche, ambos piden posada en casa de un agricultor en Gibeá, una aldea que pertenece a la tribu de Benjamín, descendientes del hijo pequeño de Jacob. Tras comer y beber, unos hombres entran en la casa y le piden al anfitrión que les entregue al levita, con la intención de abusar sexualmente de él. Este, para evitarle la afrenta a su invitado, les ofrece a su hija o a su concubina,

pero ellos se negarán. Para librarse de ser sodomizado, el levita entregará a su mujer en su lugar, la que será violada durante la noche y abandonada posteriormente ante la puerta del levita. Cuando este despertó, sorprendido ante el cuerpo desnudo y golpeado de su mujer, le pidió que se levantara. Pero no obtuvo respuesta. Cargó, entonces, el cadáver a lomos de su burro y emprendió la marcha hasta los montes de Efraím. Allí lo descuartizó en doce partes y lo repartió entre las doce tribus de Israel, exigiendo venganza. Dentro del contexto levita, la violación homosexual se consideraba una grave humillación ya que somete al hombre al papel pasivo durante el coito, lo que equivale a equiparlo a una mujer.

La mujer del levita representada desnuda y sin vida por Epifanio Julián Garay Caicedo es un cuerpo orgánicamente violable, por hombres biológicamente violadores (Fernández Díaz-Cabal, p. 56), y escenifica la fusión entre muerte y erotismo. A pesar de estar prácticamente muerta, su cuerpo, cargado de erotismo, continua siendo apetecible para la mirada masculina. En un contexto como fue el siglo XIX en Colombia, este cuadro toma mayor relevancia ya que fue prácticamente el único desnudo que se pintó. En él se encubre la violencia sufrida por la protagonista del relato, por ser mujer.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que el siglo XIX fue el siglo de la ciencia, pero también el de la misoginia. Supuso grandes cambios y avances como la aparición de la fotografía pero, al mismo tiempo, fue ejemplo del desprecio y odio hacia las mujeres, equiparable solo a los avances que se alcanzaron. Tal aversión está vanamente justificada en el supuesto peligro que estas representaban para el orden social establecido.

También en el siglo XIX, concretamente en el último tercio, se libraron las luchas del sufragismo, las demandas de voto para las mujeres en una sociedad que no las reconocía como ciudadanas con plenos derechos, pero sí como ángeles del hogar, reproductoras y cuidadoras de maridos y de hijos e hijas. A finales del siglo XIX, un cartel inglés contra el movimiento sufragista guindaba lo que en aquellos momentos se consideraba un despropósito: “que un hombre lavara y cuidara de sus hijos o hijas”. Las reivindicaciones además de exigir derechos también atacaban

la división genérica establecida, según la cual, los cuidados eran una condición innata para las mujeres, pues habían sido condenadas a parir con dolor y a que los hombres tuvieran dominio sobre ellas (Génesis 3,16).

En 1962, Alejandro Obregón pintó el cuadro *Violencia*, en el que representó a través del cuerpo de una mujer el territorio colombiano. Una mujer embarazada cuyo cuerpo ha sido abusado, vejado y maltratado. Sinónimo de la tierra colombiana que desde la década de los años treinta del siglo XX ha estado en guerra, avivada por el pánico de las clases dominantes ante las demandas de reformas sociales que exige la sociedad. El cuerpo de la mujer pintado por Obregón es el territorio colombiano, es el mismo territorio en el que la violencia tiene lugar. Un campo abierto, en veredas, en montañas, en pequeños pueblos, en zonas alejadas de los centros urbanos. Es el espacio colombiano delimitado, circunscrito y políticamente habitado, en el que sus mujeres pasan a ser botines de guerra y objeto de violación y de todo tipo de vejámenes, pues la tortura en el cuerpo de las mujeres simboliza la destrucción del enemigo (Segato, p. 76).

Débora Arango, en 1957, en la obra *República*, ya había equiparado a Colombia con el cuerpo de una mujer maltratada. En esa ocasión, siendo comida por los buitres y rodeada de una fratría masculina que incitaba al castigo del cuerpo femenino.

Así como Alejandro Obregón ve en el cuerpo de la mujer al territorio colombiano, Débora Arango ve en el cuerpo de la mujer desollada por buitres, su propio cuerpo; el cuerpo de una mujer colombiana más, víctima de la violencia, por ser mujer, y víctima de una sociedad ultraconservadora que quiere relegarla a las tareas del hogar y del cuidado de esposo y familia. En el cuerpo de la mujer de Débora Arango hay un escarnio público aleccionador frente a quien ha osado subvertir los privilegios masculinos; entre los que está, representar los desnudos femeninos. Ya en 1955, había sido obligada a desmontar, por el dictador Franco, una exposición en Madrid, y había sido objeto de fuertes críticas por las élites conservadoras.

La tortura del cuerpo femenino en esta obra de Débora Arango es un suplicio público. Cuerpo que pasa a ser expuesto vivo o muerto como

mandato aleccionador para controlar los espacios y los límites por los que pueden transitar las mujeres (Barjola, p. 34).

Algo muy similar sucede con las lideresas sociales en Colombia, ya que la violencia sexual, la tortura y el feminicidio se ensaña en ellas, según el Informe *Lideresas sociales en Colombia: el relato invisible de la crueldad*, por encarnar como mujeres, cuerpos disidentes que deben ser castigados o hechos desaparecer.

Así como las obras de Epifanio Julián Garay y de Alejandro Obregón han sido consideradas orgullos nacionales para la patria colombiana, la obra de Débora Arango ha sido menospreciada en Colombia hasta prácticamente los años ochenta del siglo XX (Schuster, p. 36). Y esto tiene un por qué. La patria es masculina y en ella los hombres nacen con unos privilegios y las mujeres con unos deberes, principalmente el de ser madres. Pero Débora Arango decidió no ser madre. Al elegir sobre su cuerpo y sobre su sexualidad, se enfrentó al indisoluble binomio patria y mujer que, según la extrema derecha, las mujeres tienen que explotar, pero en favor de esa misma patria, es decir, pariendo. De este modo podemos explicar el odio que la extrema derecha tiene hacia cualquier tipo de feminismo, al que considera como una ideología de género, de discurso totalitarista que pone en peligro los pilares de la cultura cristiana en la que se asientan la familia heterosexual y la maternidad (Ballester, 2019, p. 7).

El feminicidio de Rosa Elvira Cely en mayo del año 2012, supuso un antes y un después para las leyes colombianas. Rosa Elvira Cely tenía 35 años cuando fue violada, apuñalada y empalada en el Parque Nacional de Bogotá. El feminicida, Javier Velasco, ya había violado a otras mujeres y a sus hijas, pero se encontraba en plena libertad. El cuerpo malherido de Rosa Elvira Cely fue encontrado en un paraje alejado del Parque Nacional donde fue arrojado por el violador que regresó tan tranquilo a su casa. Su feminicidio estremeció a todo el país y a un Estado cómplice del mismo, pues Rosa Elvira Cely llamó en dos ocasiones a la línea de emergencias, la madrugada del 24 de mayo. Sin embargo, cuando llegó al hospital, a pesar de las llamadas, estuvo sin recibir atención médica durante dos horas. Falleció cuatro días después.

Zoitsa Noriega (Bogotá, 1978) en el año 2016 realizó la instalación y performance *Dafne*, en la que abordó el feminicidio de Rosa Elvira Cely. Obra con la que quiso construir un documento para la resistencia, con la intención de contribuir al cambio en la sociedad a través del activismo, de clara filiación política feminista. En la performance, Zoitsa Noriega, estuvo acostada durante seis horas sobre unas hojas de laurel; el mismo número de horas que Rosa Elvira Cely estuvo desaparecida hasta que fue encontrada por una ambulancia en el Parque Nacional. Con esta acción buscaba personificar el mito de Dafne.

Narrado por Ovidio en sus *Metamorfosis*, Dafne le suplica a su padre Peneo que le permita preservar su virginidad, a lo que accede, convirtiéndola en laurel. Pero Apolo, no contento con no poseerla, le dirá, atándola a su destino:

Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendré en mi cabellera, te tendrá mi cítara, laurel, y te tendrá mi aljaba. Tu acompañarás a los caudillos latinos, cuando voces alegres canten el triunfo y visiten el Capitolio largos desfiles. Ante las puertas de Augusto tú misma te erguirás, guardiana fidelísima de sus jambas, y protegerás la encina en medio; y como mi cabeza es juvenil con los cabellos sin cortar, lleva tú también siempre el honor perpetuo de la fronda (Ovidio, Libro I).

A través de la instalación y de la performance, Zoitsa Noriega unió el feminicidio de Rosa Elvira Cely con el mito de Dafne y el intento de violación de Apolo, a quien siempre la ninfa quedará unida como símbolo de victoria, pero también de posesión o de botín de guerra, al ser capturada por la divinidad. El bosque o la naturaleza es el contexto en el que se desarrolla el feminicidio y la metamorfosis de Dafne. La ninfa, para preservar su virginidad y en definitiva su libertad, es convertida en árbol, tras sus súplicas. Rosa Elvira Cely, por ocupar el espacio público en la noche, es violada, empalada y asesinada. Ambas se transformaron para el patriarcado en objetos codiciados e irresistibles, en cuerpos violables sin ningún derecho para transitar en el espacio público

dominantemente masculino. Zoitsa Noriega acompañó la instalación con la Ley 1761 de 2017, grabada sobre madera, como si de tablas de leyes patriarcales se tratara. Con esta ley, que lleva el nombre de Rosa Elvira Cely, se tipificó el feminicidio como un delito que implica el asesinato de una mujer, por ser mujer.

A modo de conclusión

Abrazar las diferencias implica conocer la pluralidad de un sistema mundo que se nos dijo era homogéneo, y hablaba solo en masculino. En los tiempos que transcurren, considerados propios de una nueva ola del feminismo, las voces de América Latina cobran protagonismo. Las mujeres indígenas han salido a la calle para protestar contra el machismo de Bolsonaro y los incendios en el Amazonas. Las feministas argentinas reclaman, llevando pañuelos verdes en sus protestas, el derecho a abortar de manera libre, segura y gratuita. Las mujeres mexicanas han salido a la calle con glitter o brillantina rosa para protestar contra el feminicidio y las violaciones. Ya no nos callamos. Protestamos y nos rebelamos, tanto que hasta voces e instituciones patriarcales han tenido que retractarse. Entre ellas las del compositor y cantante español Plácido Domingo acusado de acoso sexual por nueve mujeres.

Por otra parte, este año 2019, el museo del Prado conmemora su aniversario número doscientos. En el año 2016, solo una exposición fue dedicada a la pintora de bodegones Clara Peeters. Este octubre será inaugurada una exposición que presentará las obras de dos pintoras, Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. Algo está cambiando.

Resistir forma parte del feminismo y dentro de esa resistencia hay que deconstruir la imagen sobre las mujeres que nos ha otorgado el patriarcado. Subvertir o deconstruir no significa censurar, sino hablar de conocimiento y de autonomía, para dejar de ser las inefables y las descriptibles bajo jerarquías misóginas que nos ridiculizan y vacían de todo contenido de inteligencia.

Referencias

- Ballester, I. (2012). *El cuerpo abierto, Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón, España: Trea.
- Ballester, I. (diciembre, 2019). Futurisme, extrema dreta i odi cap a les dones. *Los ojos de Hipatia* (16), 5-7.
- Barjola, N. (2018). *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona, España: Virus.
- Castro, A. M. (diciembre, 2018). El lugar del arte en las acciones feministas. *Configurações. Revista de Sociologia*. (22), 11-30. Recuperado de <https://journals.openedition.org/configuracoes/6268>
- Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (COHDHES) (2019). Lideresas sociales en Colombia: el relato invisible de la crueldad. Recuperado de <https://kavilando.org/images/stories/documentos/INFORME-LIDERESAS-SOCIALES---CODHES-Marzo-2019.pdf>
- de Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Fernández Díaz-Cabal, N. (2019). *Perséfone se encuentra a la manada. El trasluz de la violación*. Madrid, España: Akal.
- Moraga, Ch. (2007). *La última generación. Prosa y poesía*. Madrid, España: Horas y Horas.
- Schuster, Sv. (2011). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Revista de Estudios Colombianos*, 35-40. Recuperado de https://www.academia.edu/8159657/Arte_y_violencia_la_obra_de_Débora_Arango_como_lugar_de_memoria
- Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Uribe, M. V. (2015). *Hilando fino. Voces femeninas en la violencia*. Bogotá, Colombia: Universidad del Rosario.